PRZEGLĄD MUZYCZNY



ROK III. POZNAŃ 1927 NR. 1

PRZEGLĄD MUZYCZNY

Organ Zjednoczenia Polskich Związków Śpiewaczych

wychodzi w Poznaniu 10 każdego miesiąca pod redakcją **Dr. H. Opieńskiego.** — Adres redakcji i administracji ul. Półwiejska 35 II p Telefon 35-87. Konto P. K. O. Poznań nr. 204920. Warunki przedpłaty: Kwartalnie 3,— zł. Cena pojedyńczego egz. 1,— zł. Cena ogłoszeń: 1/1 str. 60,— zł 1/2 str. 30,— zł., 1/4 str. 15,— zł. Za wiersz ogłoszenia 1,00 zł.

Wydawca: **Wielkopolski Związek Kół Śpiewaczych.**

Do nabycia we wszystkich księgarniach i składach nut całego kraju. Skład główny: Sekretarjat Wlkp. Związku Śpiewackiego w Poznaniu ulica Półwiejska nr. 35.

TREŚĆ NR. 1:



PRZEGLĄD MUZYCZNY

MIESIĘCZNIK

ORGAN ZJEDNOCZENIA POLSKICH ZWIĄZKÓW ŚPIEWACZYCH

ROK III. Poznań, dnia 10. stycznia 1927. NR. 1

Prof. Uniw. Dr. Adolf Chybiński (Lwów).

Muzycy włoscy w krakowskich kapelach katedralnych.

(1619 — 1657).

2.

Terzago.

W dziejach kapeli roranckiej spotykamy prawie wyłącznie polskie nazwiska. Nie można się temu dziwić, jeśli się zważy, że rorantyści byli wikarjuszami katedralnymi, a więc rekrutowali się wyłącznie z polskiej narodowości. Jedyny raz w dziejach kapeli spotykamy się z obcokrajowcami, i to Włochami. Stało się to w dwudziestych latach wieku XVII, a więc w czasach największego napływu muzyków włoskich do kapel polskich (nawet miejskich). Obok Orgasa wymieniają źródła do dziejów roranckich cztery nazwiska włoskich kapłanów, którzy byli prebendarjuszami i śpiewakami roranckimi: Sebastjana Lagustiniego, Joachima Petroniusa, Antoniego de Simis i Bernardina Terzago (Terzaghi).

Przypuszczam, iż wejście w skład kapeli roranckiej obcych kapłanów było podyktowane złym artystycznym stanem kapeli i brakiem odpowiednich sił śpiewackich wśród duchowieństwa polskiego z jednej, a wielkim już wówczas kultem muzyki włoskiej z drugiej strony. Do tych wielbicieli sztuki włoskiej należał również potężny biskup krakowski, Marcin Szyszkowski, mający — jak się przekonaliśmy — także w królewskiej kapeli roranckiej wielkie wpływy i decyzję. Włoscy kapłani nie zabawili u rorantystów zbyt długo,[29]) opuszczając kapelę może i bez żalu. Wszak usterki i nieporozumienia w niej należały do zjawisk stałych. Niektórzy z nich pozostali przy sprężyście kierowanej i na wysokim stopniu artystycznym stojącej kapeli katedralnej, którą

[29]) Por. A. Chybińskiego „Materjały do dziejów kapeli rorantystów“, Część II w „Przeglądzie muz.“, Warszawa 1911, nr. 16—20 i „Notatki biogr.“ w „Kwartalniku muz.“, Warsz. 1911, zeszyt II, gdzie podane są źródła tu zużytkowane.

od założenia do śmierci X. Franciszka Liliusa, t. j. przez niemal 40 pierwszych lat istnienia (1619—1657) kierowali włoscy muzycy: Annibale Orgas i Francesco Gigli (Lilius).

Najdłużej wytrwał w kapeli X. Sebastjan Lagustini. O ile źródła roranckie pozwalają nam mimo luk zorjentować się, X. Lagustini wstąpił do kapeli — jak wszyscy inni Włosi — za prepozytury X. Jana Borimiusa, w r. 1622 lub 1623 (z tych lat nie posiadamy dostatecznych źródeł archiwalnych), może już będąc członkiem kapeli katedralnej pod kierunkiem Orgasa. Przetrwał zaś wszystkich Włochów kapeli roranckiej, mianowicie do r. 1638, w którym rachunki rorantystów po raz ostatni wymieniają jego nazwisko. Nietrudno może przyszło mu zasymilować się, skoro bywa niekiedy nazywany „Laugusztyńskim". Pamięć po nim pozostała nietylko w źródłach archiwalnych.[30]) Ustąpienie Lagustiniego zbiega się wprawdzie z datą jego śmierci,[31]) lecz dopiero z r. 1647 pochodzi wykonanie jego ostatniej woli przez prokuratora kapituły X. Bartłomieja Szczepkowskiego oraz przez mansjonarza i altarystę Pawła z Warki, może identycznego z rorantystą Pawłem (ca 1635—1638). Wręczyli oni kapeli roranckiej wspaniałe wydanie V księgi mszy Palestriny z r. 1590, imponujące wielkim formatem i pięknym drukiem. Dar ten zachował się do dnia dzisiejszego w bibljotece archiwum wawelskiego z notatką, która objaśnia nas, iż Lagustini był także mansjonarzem katedry.

Nieco krócej pracował w kapeli roranckiej Joachim Petronius (do r. 1626), najkrócej zaś Antoni de Simis (1623—1625) i Terzago.

Nazwisko Bernarda v. Bernardina Terzago nie jest znane z historji muzyki. Nie notują go żadne encyklopedje. Podobnie jednak jak Lilius pochodził i on z włoskiej rodziny, reprezentowanej przez mniejszy coprawda niż tamci szereg muzyków XVI i XVII wieku. Niewątpliwie w jakimś stosunku pokrewieństwa pozostawał nasz Terzago do Angela Terzachi v. Terzaghi, którego „Psalmi Vesperarum et Magnificat... et in fine aliquot falsi bordoni cum Versu" ukazały się w r. 1615 w Antwerpji (unikat w British Muzeum.[32]) Znajomość tego nazwiska jest nam cenna, gdyż archiwalne źródła roranckie w przeciwieństwie do rękopisów nutowych piszą stale „Tersagi".

X. Bernard urodził się w Rzymie albo też — jak to mieliśmy sposobność podkreślić w wypadku Orgasa — pracował dłuższy czas w tem mieście, ponieważ akta i rękopisy nutowe roranckie nazywają go zarówno „Italus" jak i „Romanus". Przyby do Polski równocześnie z liczną rzeszą muzyków włoskich, których nadmiar we Włoszech otworzył perspektywę pracy na obczyźnie. Był księdzem i dlatego mógł swe wykształcenie muzyczne oddać właśnie na usługi kapeli roranckiej, później także

---

[30]) N. p. w „Terminarium Actorum Capituli Crac." (długa, wąska książka bez sygn. i pagin.) datą 18. I. 1630 czytamy notatkę: „Flor. quindecim nomine consolationis V. Sebastiano Lagustino Musicae(!)", co dowodzi, iż Lagustini pracował też w kapeli katedralnej, co do której źródła z XVII wieku prawie zupełnie zaginęły.

[31]) W „Acta Communitatis Mansionaristarum Eccl. Cathedr. Cracov. (1628—1746 bez sygn. i pagin.)" czytamy, że Lagustini umarł w r. 1638.

[32]) Eitner „Quellenlexikon" tom IX str. 381 b.

i katedralnej. W źródłach roranckich spotykamy się z nim między wrześniem r. 1623 i sierpniem r. 1625, i to z przerwami.[33]) Po r. 1625 może ograniczył swą pracę do kapeli katedralnej. W każdym razie późniejsze jego losy nie są nam znane.

Terzago był wśród Włochów-kapelistów jedynym prawdopodobnie obok Orgasa kompozytorem. Na fakt ten zwrócił już uwagę X. Dr. Józef Surzyński.[34]) Na ogół mało posiadamy o nim wiadomości.

ROZDZIAŁ II.

Francesco Gigli-Lilius.

Dotychczasowe badania nad muzyką polską XVII wieku przyniosły niewiele wiadomości o życiu i działalności tego kompozytora.

W. Sowiński nie uwzględnił nazwiska Liliusów ani we francuskiem (1857) ani w polskiem wydaniu (1874) swego „Słownika muzyków polskich". Stąd wniosek, iż byli mu nieznani muzycy tego nazwiska, zwłaszcza, że o nich nie wspominają badacze historji muzyki polskiej, a w szczególności w Krakowie (Gołębiowski, Grabowski, Łepkowski, Mączyński, Siarczyński i inni), na których się Sowiński opiera, niezawsze dokładnie i krytycznie. Gdyby Sowiński był dokładnie wertował „Katalog biskupów, prałatów i kanoników krakowskich" Łętowskiego, znalazłby w II tomie, wydanym w r. 1852 (a więc na 5 lat przed paryskiem, na 22 lat przed polskiem wydaniem swego „Słownika"), na str. 47 wzmiankę o „Franciszku Lilij (tak!) włochu, kapelmajstrze muzyki katedralnej", — przeznaczoną według własnych słów Łętowskiego dla tego, „kto pisałby o muzyce u nas".

X. Dr. Józef Surzyński wymienia jedynie imię i nazwisko Fr. Liliusa w przedmowie do „Monumenta musices sacrae in Polonia", zaś w broszurze p. t. „Muzyka figuralna w kościołach polskich od XV do XVIII wieku" (1889, str. 40) podaje w „spisie alfabetycznym" uwagę: „Franciszek Liliusz (Francesco Giglio), płodny kompozytor z XVII wieku, msze jego przechowane w archiwum wawelskiem". W literaturze polskiej jest to prawdopodobnie pierwsza wzmianka o tem, że Fr. Lilius był też kompozytorem. Dwa dzieła bibljograficzne niemieckie, mianowicie „Die musikalischen Schaetze der koeniglichen und Universitaets-Bibliothek zu Koenigsberg in Pr. (1870) Józefa Muellera i „Die musikalischen Handschriften des 16. und 17. Jahrhunderts in der Stadtbibliothek zu Breslau" (1890) Emila Bohna, podają tytuły i układ głosowy 6 kompozycji Fr. Liliusa. Na tych źródłach polega Robert Eitner w swym „Quellenlexikon" (VI, 177 b).

Wyżej wspomnianą notatkę Łętowskiego wyzyskuje dopiero Dr. Stanisław Tomkowicz w artykule „Do dziejów muzyki w Krakowie" w „Roczniku krakowskim"

---

[33]) Nie wyklucza to możliwości, że Terzago należał do kapeli roranckiej już wcześniej (jak Orgas i inni Włosi) i że w kapeli katedralnej pracował jeszcze dawniej. Z tych czasów brak kompletnych materjałów źródłowych.

[34]) Por. „Monumenta musices sacrae in Polonia" zeszyt I str. VIII (1885) i Muzyka figuralna w kościołach polskich od XV do XVIII wieku" str. 43 (1889). O Terzagu nie wspomina „Historja muzyki polskiej" Z. Jachimeckiego, zajmująca się nawet tymi kompozytorami włoskimi, którzy nigdy w Polsce nie przebywali.

(tom IX, 1907, str. 197 i n.), dodając na podstawie źródeł archiwalnych krakowskich, że imię matki Fr. Liliusa było Orgalia, imię zaś siostry Konstancja, i że Wincenty Lilius, ojciec Franciszka, zmarł przed r. 1641. W swych „Dziejach muzyki polskiej w zarysie" (1907) powtarza Poliński wiadomości według dotychczasowych badań, uzupełniając je zdaniem: „Z jego dzieł zachowały się w zbiorach wawelskich: pieśń o św. Jacku z r. 1645 i kilka mszy". Mimo badań Tomkowicza podaje mylnie datę śmierci Wincentego Liliusza („ok. 1653"). Na podstawie zaś przedmowy (dedykacji) w „Musices practicae erotemata" (1650) Szymona Starowolskiego przynosi Poliński wiadomość, źle jednakże zredagowaną, że Franciszek Lilius był „kanonikiem sandomierskim, później tarnowskim, ostatnio (tak!) kapelmistrzem kapeli katedry krakowskiej" (str. 121).

W swym krótkim zarysie p. t. „Muzyka kościelna w Polsce", zawartym w polskim przekładzie „Dziejów muzyki kościelnej" K. Weinmann'a (Ratyzbona 1911) wymienia A. Chybiński Franciszka Liliusa, dodając (str. 221) że Lilius jako twórca należy do szkoły rzymskiej. W jakiej mierze twierdzenie to jest słuszne, przekonają nas dalsze wywody w tej pracy. Popularne wydawnictwa podręcznikowe (Opieński, Jachimecki, Reiss, Joteyko) pomijają zupełnie Fr. Liliusa. Józef Reiss ogłosił w czasopiśmie „Muzyka i śpiew" (rok VI, 1924, nr. 38) artykuł p. t. „Franciscus Lilius. Kompozytor XVII wieku", nie przynoszący nowych o Liliusie wiadomości. Autor wypowiada zdanie, iż Lilius był „życiem i twórczością związany najściślej z Polską". Podaje też dedykację Starowolskiego z „Erotemata", która już Polińskiemu posłużyła za źródło biograficzne. Wreszcie wymienia następujące rękopiśmienne i drukowane kompozycje Liliusa: 1) Missa à 4, 2) Missa à 4 tempore paschali — Sacrum paschale 1635 M. Francisco Gigli, 3) Domine Rex Deus à 5, 4) Tempore pestilentiae à 4, Recordare Domine, 5) 4 pieśni wydane w Krakowie w r. 1645 przez Br. Błażeja Dereja w zbiorze „Nabożne pieśni" (druk Stanisława Bertutowicza).

Wymienione przez Reissa i poprzedników kompozycje Fr. Liliusa nie obejmują wszystkiego, co po tym twórcy pozostało. Zadaniem niniejszej pracy jest: 1) podać nowe materjały biograficzne na podstawie nie wyzyskanych dotychczas źródeł archiwalnych, 2) podać możliwie wyczerpującą bibljografję jego dotychczas odnalezionych dzieł.

Stefanja Łobaczewska (Lwów).

Problemat atonalności i Arnold Schönberg.

II.

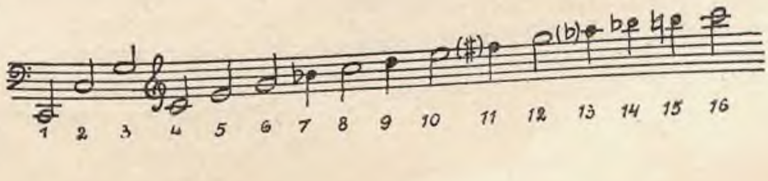
Atonalność jest pojęciem przedewszystkiem negatywnem; neguje tonalność, której pojęciami zasadniczemi są: skala diatoniczna, trójdźwięk (wielki i mały), i kadencja oraz tonacje, której kwintesensją będzie z jednej strony tonika, nuta prowadząca w górę (VII st.) i w dół (VI st.) i. t. d. jako jej elementy melodyjne, z drugiej zaś zasadnicza, dominanta górna i dolna i. t. d., jako jej elementy harmoniczne. Za miejsce zamkniętego w sobie, choć z biegiem czasu coraz bardziej się różniczkującego systemu, muzyka zwana atonalną daje nam szereg 12 tonów nawzajem wobec siebie zupełnie równouprawnionych. Skończyło się wszechwładne

panowanie toniki, od której wszystko w dawnym systemie brało początek i do której wszystko na końcu powrócić musiało; każdy z 12 tonów zaczynają żyć swem własnem życiem. Z jednej więc strony niezmierne wzbogacenie środków harmonicznych, nawet perspektywa zasadniczo nowych form, z drugiej potrzeba jakiegoś nowego prawa na miejsce dawnego prawa tonalności które wprowadziłoby tu jedność i ład.

Schönberg jako zwolennik tej skali całotonowej nie jest zjawiskiem odosobnionem, używa jej wielu kompozytorów współczesnych; jednym z pierwszych, którzy ją wprowadzili był Debussy, a nawet sporadycznie, — Liszt. Ale w impresjotycznej muzyce, Debussy'ego skala całotonowa użyta jest raczej jako środek kolorystyczny. U Schönberga, który jest tylko i wyłącznie muzykiem absolutnym, u którego elementy harmoniczne, a przedewszystkiem kontrapunktyczne, są celem samym w sobie, atonalność staje się zasadą konstrukcyjną konsekwentnie przeprowadzoną od początku do końca utworu i wymagającą niesłychanie długiego i żmudnego wsłuchiwania się w te nowe wzory, póki nie staną się nam choć w części tak zrozumiałe, jak dawne dur i moll. Czy atonalność jest czemś zasadniczo nowem, czy jest rzeczywiście tem zerwaniem z tradycją, za jakie ją okrzyczeli teoretycy konserwatywni? Czy jest może raczej tych tradycyj dalszem kontynuowaniem, konieczną konsekwecję rozwoju naszego wciąż się doskonalącego systemu muzycznego? Schönberg — być może — był predysponowany do tego, by ustalić nową formułę estetyczną dzisiejszej teorji muzycznej, zdawna już przeżytej i niewystarczającej dla dzisiejszej generacji twórczej, podobnie jak na przełomie XVII-go i XVIII-go w. wprowadzono na miejsce przeżytych wówczas już tonacyj kościelnych system dur i moll. W przeciwieństwie do większości estetyków, których teorja jest zwykle w stosunku do życia o jeden krok spóźniona, gdyż usiłuje wyprowadzić pewne prawa estetyczne z istniejących już dzieł sztuki, Schönberg, posiadający obok intuicji artystycznej umysł ścisłego eksperymentatora, daje już w r. 1911 w swej „Nauce harmonji" teoretyczne uzasadnienie swojej własnej twórczości muzycznej. Punktem wyjścia „Nauki harmonji" Schönberga jest ustalona przez Helmholtza[1]) teorja t. zw. „t o n ó w h a r m o n i c z n y c h". Wbrew tej teorji, która rozdziela tony harmoniczne na dwie zasadnicze i kontrastujące z sobą kategorje, nazywając bliższe, bardziej dla ucha zrozumiałe k o n s o n a n s a m i (1n, 8a, 5a, 3a 6a i 4a), dalsze zaś, dla ucha bardziej obce i słabiej brzmiące, d y s s o n a n s a m i (2a, 7a, 9a), oraz wszystkie interwale zmiejszone i zwiększone, Schönberg stawia twierdzenie, że r ó ż n i c a między t. zw. konsonansami a dyssonansami jest t y l k o k w a n t y t a t y w n a, nie kwalitatywna. Dawny rozdział był sztuczny, w chwili bowiem, gdy otrzymujemy wrażenie dźwięku, zarówno bliższe, jak i dalsze tony harmoniczne dochodzą do naszej świadomości, czy to wprost, jako części składowe, z łatwością jako takie dające się rozpoznać, czy też pośrednio, jako czynniki, zmieniające barwę tonu. Chodzi tu tylko o prostszy, lub bardziej skomplikowany jego stosunek do tonu „zasadniczego". Teza ta staje się kamieniem węgielnym całej muzyki Schönberga; a nie trudno zrozumieć, że musiała zarysować podwaliny

[1]) Inne jego dzieła, jak kontrapunkt, nauka kompozycji opartej na skali dwunastotonowej, oraz nauka o formach, zdawna już planowane i częściowo napisane, nie wyszły dotąd w druku.

Tony harmoniczne odkryte zostały jeszcze przed Holmholtzem przez Mersennn'a i Sauveur'a (1701 r.). Są to pojedyńcze, nie dające się w zwykłych warunkach gołem uchem rozróżnić, części składowe każdego dźwięku muzycznego. Dla tonu C tonami harmonicznymi są:



naszej teorji oficjalnej i że nosiła w sobie perspektywę daleko idącej reakcji. Twierdzenie uznające nasz system tonalny za jedno z najszczęśliwszych, choć może nie jedyne rozwiązanie problemów teoretyczno-muzycznych, sformułowane w „Nauce harmonji“, wydaje nam się równie odległe od dzisiejszych linji wytycznych Schönberga, jak n. p. „Pelleas et Mélisande“ od „Szczęśliwej ręki“; a jednak różnica i tutaj jest kwantytatywna, a nie kwalitatywna. Schönberg nie odmawia tonacji diatonicznej jej dawno uznanych i ustalonych walorów najważniejszym jest zdolność reprodukowania tonu danego w naturze w powójnym kierunku: horyzontalnym i wertykalnym;[1]) jednakowoż nasze dur i moll, będące wynikiem sztucznie utemperowanej skali naturalnej, nie jest bardziej zgodne z naturą, niż nim były swego czasu tonacje kościelne — Natura — powiada Schönberg — piękną jest nietylko wówczas, gdy my ją za taką uznajemy; ona jest piękną także i wówczas, gdy jej nie rozumiemy; artysty zaś prawem jedynem jest konieczność wewnętrzna która go zmusza do tworzenia. Wobec tego jasność i zrozumiałość będą nie warunkiem koniecznym, obowiązującym artystę w stosunku do swego dzieła, ale tylko jednym z tych, które słuchacz, czy widz w dziele sztuki odnaleść pragnie. Fakt, że wszystkie arcydzieła, które ostały się z biegiem czasu jako takie są nam jasne i zrozumiałe, nie dowodzi niczego innego, jak tylko możliwości przystosowania się słuchacza lub widza. Każda epoka ma swoje prawa: tam, gdzie słuchacz dawniejszy szukał rozwiązań problematu tonalnego, zamkniętego w sobie jako całość, dzisiejszy znajduje niemnie przyjemności w samem jego naszkicowaniu, nie troszcząc się o ostateczne konsekwencje. Tonika, jako założenie od którego wszystko wychodzi, nie potrzebuje się słuchaczowi ustawicznie narzucać, może pozostać niejako w zawieszeniu raz na bliższym raz na dalszym planie; kwestja, który z rywalów, kolejno do walki występujących zwycięży, która tonacja stanie się panującą, może pozostać otwartą nawet w zakończeniu, nie wpływając ujemnie na nasze wrażenie estetyczne.

W związku z tem twierdzeniem rozwija Schönberg najbogatszy dział swej „Nauki harmonji“. dział o modulacjach, których rozróżnia cztery rodzaje:

1) Modulacje, w których mimo wszelkich, nawet najdalej idących dygresyj od tonacji początkowej, ta ostatnia zwycięża. Są one niejako silnie rozwiniętą formą kadencji, która w każdym utworze muzycznym służy za schemat harmoniczny.

2) Odchylenie od tonacji początkowej służy do ustalenia się w nowej tonacji. Ten rodzaj modulacji jest bardzo czysty, ale w utworach starego typu nie ma znaczenia istotnego, tylko pozorne, ponieważ ta nowa tonacja nigdy nie staje się tam zupełnie samodzielną; akordy reprezentujące zawsze będą miały tam charakter akordów pochodnych od tonacji początkowej.

3) Tonika od pierwszej chwili nie jest czynnikiem harmonicznym decydującym i rywalizuje o pierwszeństwo z innemi tonikami. Przewagę tonacji początkowej odczuwamy już tylko raczej podświadomie; w zakończeniu może, ale nie musi zwyciężyć.

4) Utwór muzyczny może już w założeniu swojem nie być predysponowanym do uznania pierwszeństwa tej czy owej tonacji, jego schemat wydaje nam się być pozbawionym zwykłego centrum harmonicznego, a w każdym razie nie będzie tem centrum jedna i ta sama tonika.

Wprowadzenie jako środka modulacyjnego akordów obcych skali djatonicznej przyjętych z dawnych tonacji kościelnych, nie jest u Schönberga czemś zasadniczo nowem (Rieman, Schenker); nowym jest natomiast sposób ich uzasadnienia. Wychodząc z założenia że nasze dur i moll noszą w sobie możliwości wszystkich dawnych tonacyj kościelnych, wraz z ich t. zw. akcydencjami. Schönberg wprowadza n. p. do C-dur akcydencje wszystkich 7-u

---

[1]) Zarówno melodyjne następstwo tonów skali, jak i akordowo współbrzmienie tonów trójdźwięku jest naturalnego szeregu tonów „harmonicznych“ tonik.

tonacyj kościelnych, a więc Cis z doryckiej, dis z frygijskiej, b z lidyjskiej, fis z miksolidyjskiej. Przez wprowadzenie tych akcydencyj powstają:

1) Akordy, które w zakresie skali djatonicznej mają małą tercję, przyjmują wielką tercję; zastępuje ona tu alterowaną nutę prowadzącą w górę (VII. st.) w tonacji kościelnej. Są to: II., III., VI. i VII. st., dawne dominanty tonacji miksolidyjskiej, eolskiej, doryckiej i frygijskiej. Ponieważ Schönberg uzyskał te akordy z trójdźwięków pobocznych wprowadza dla nich nazwę „dominanty pobocznej". W myśl tej zasady buduje też na każdym stopniu skali djatonicznej wielkie i małe akordy nonowe.

2) Trójdźwięk z wielką tercją, nie mający jednak charakteru dominanty: b - d - f z tonacji lidyjskiej lub doryckiej, od którego wyprowadza t. zw. „neapolitańską sekstę".

3) Trójdźwięk z małą tercją: g - b - d, również z tonacji doryckiej lub frygijskiej.

4) Szereg trójdźwięków zmniejszonych: a) e - g - b, b) cis - e - g, c) fis - a - c, d) gis - h - d.

5) Trójdźwięki zwiększonc: a) f - a - cis, b) g - h - dis, c) c - e - gis.

Z innych akordów obcych skali djatonicznej wspomnę jeszcze po krótce 6) dominantę dolną w moll, oraz trójdźwięki poboczne tych tonacji, w których skład ona wchodzi, dalej 7) akord septymowy zmniejszony, (efekt zużyty już przed Schönbergiem), 8) zwiększony kwint-sekstowy, terc-kwartowy, sekundowy i sekstowy, oraz 9) akord t. zw. „tristanowski"[1]).

Wszystkie te akordy nazywa Schönberg akordami „wędrującymi"; z natury swej bowiem kosmopolityczne, nie należą specjalnie do jakiejś jednej tonacji, ale prawie do wszystkich. Stąd łatwo zrozumieć, że one to w pierwszym rzędzie prowadzą do rozluźnienia węzłów ścisłej struktury tonalnej. Dążąc do osiągnięcia nowych, bardziej przekonywujących połączeń akordowych, wprowadzają coraz częściej skalę chromatyczną, wraz z zawartemi w niej niezliczonemi możliwościami pokrewieństwa i kombinacyj tonacyj nawet najbardziej oddalonych.

Wśród tych „wędrujących" akordów rozróżnia Schönberg dwa rodzaje: a) te, które są nimi już z natury; są to przedewszystkiem akord septymowy i nonowy zmniejszone, oraz trójdźwięk zwiększony (charakterystyczną ich cechą jest brak czystej kwinty, pierwszego z tonów harmonicznych, odgrywających pierwszorzędną rolę w budowie akordów dawnego systemu tonalnego, które są naśladownictwem szeregu naturalnego tonów harmonicznych), i b) te, które dopiero stały się kosmopolitycznymi dzięki użyciu pewnych sztucznych środków. Te ostatnie nie powstały na drodze naturalnej, ale są logicznem rozwinięciem naszego systemu tonalnego. Różnica między tymi dwoma rodzajami akordów jest więc z a s a d n i c z a, a fakt, że akord septymowy zmniejszony, nonowy zmniejszony i trójdźwięk zwiększony wciśnięte zostały wraz z wszystkimi innymi do naszego systemu harmonicznego, z którego wyeliminowano cały szereg innych akordów wychodzących poza obręb usanacjonowanych 5-u tercyj, zarówno jak i fakt, że uznano alteracje[2]), nuty przejściowe, zamienne, antycypacje, i. t. d. za „obce" systemowi harmonicznemu, jest dowodem wielkiej jego nielogiczności i sztuczności. Według Schönberga nuty „o b c e" w harmonji wogóle n i e i s t n i e j ą; one należą do naszego systemu harmonicznego, mimo że ten system jest dla nich za ciasny, bo postawił sobie granice sztuczne. Brak mi tu miejsca, by przytoczyć wszystkie argumenta, których Schönberg używa na poparcie swego twierdzenia; przytoczę tu tylko jeden „na prawach natury oparty: tony te, zwane „obcymi" brzmią w każdym trójdźwięku dur jako dalsze tony harmoniczne i n. p. w trójdźwięku I. stopnia w C-dur brzmią nietylko tony harmoniczne tonu C, ale także tony harmoniczne jego kwinty g, oraz jego tercji e; ton d (nuta „obca") będzie zaraz pierwszym, a więc stosunkowo

---

[1]) Akord f - h - dis - gis, rozpoczynający przygrywkę „Tristana i Izoldy", odgrywający bardzo ważną rolę w harmonice dzieła. Pochodzenie jego tłumaczono w najrozmaitszy sposób.

[2]) Naturalnie w znaczeniu dzisiejszem, harmonicznem.

silnym tonem harmonicznym kwinty akordu; próbuje więc wprowadzić do naszego systemu harmonicznego tony harmoniczne wcale nie dalsze, jak n. p. septyma i nona. A jednak od jak dawna już figurują septyma i nona oficjalnie w tym systemie, podczas gdy te tony do dziś jeszcze uważane są za obce. 2) Rozmaite maniery przygotowania, rozwiązania, i t. d. tych nut, rzekomo „obcych“, ściśle dawniej przestrzegane, nie dowodzą wcale, by dziś, w naszym bardziej rozwiniętym systemie nie można ich było używać swobodnie, t. j. niezależnie od tych manier; momentem decydującym będzie tu ich dobre brzmienie, innymi słowy zdolność zanalizowania ich przez ucho (naturalnie przez ucho muzycznie wyszkolone). Ogólnie biorąc będą bardziej na miejscu tam, gdzie pierwiastek melodyjny przeważa nad harmonicznym; wówczas odpowiedzialność za nie ponosi melodja, w ściślejszem znaczeniu: m o t y w.

Zdemaskowawszy w ten sposób dawny system tonalny, budujący akordy tercjami, jako wadliwy i niekompletny, Schönberg przyjmuje możliwość zastąpienia go systemem kwart lub kwint. W praktyce wprowadza je prawie równocześnie z Debussy'm i nie cofa się przed żadną konsekwencją; w partyturach jego znajdujemy akordy zbudowane z 12 kwart jedna nad drugą. Taki akord zawiera już wszystkie 12 tonów skali chromatycznej, która zyskuje w ten sposób prawo obywatelstwa obok dawnego dur i moll. A jeżeli praktyka muzyczna zużytkowuje rzeczywiście i to nie w sposób sporadyczny, ale coraz bardziej powszechny i ogólny zawarte tu możliwości harmoniczne, w takim razie tonika, jako punkt centralny, koncentrujący w sobie wszystkie zdarzenia harmoniczne dzieła muzycznego, bedzie nietylko niepotrzebną, ale narzuci się słuchaczowi jako pewnego rodzaju niekonsekwencja, niesymetrja estetyczna; a więc precz z toniką!

Wokół przesilenia w Konserwatorjum Muzycznem w Warszawie.

Opinja muzyczna całej Polski poruszona jest żywo podaniem się do dymisji ze stanowiska dyrektora Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie zasłużonego kompozytora i pianisty Henryka Melcera i przyjęciem tejże dymisji przez Pana Ministra Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego Bartla. W związku z tą sprawą pojawiło się mnóstwo głosów w prasie codziennej i perjodycznej, niedających żadnego istotnego obrazu sprawy, która była właśnie powodem dymisji p. Melcera. W świetle zgromadzonych przez nas danych sprawa ta przedstawia się, jak następuje:

W przededniu utworzenia zasadniczych ustaw, obejmujących całokształt wykształcenia i wychowania narodu, Departament Sztuki, jako bezpośredni organ ewindencyjny i nadzorczy szkolnictwa artystycznego w Polsce, otrzymał od Pana Ministra polecenie rozpoczęcia prac przygotowawczych dla wypracowania projektów ustaw, mających ująć w kształt ostateczny organizację szkolnictwa artystycznego w Polsce. Ponieważ ewidencja szkół muzycznych w Polsce, której prowadzenie jest zasadniczym obowiązkiem Departamentu, jest utrudniona w znacznej mierze z winy samych kierowników szkół muzycznych, którzy nie przestrzegają dostarczania sprawnie i szybko danych statystycznych i sprawozdawczych z działalności swych szkół, Pan Minister nakazał wzmożenie tempa wizytacji szkół muzycznych, przedewszystkiem polecając szczegółową wizytację Państwowych Konserwatorjów Muzycznych, jako tych najwyższych szkół muzycznych, których programy i metody nauczania winny być wzorem dla prywatnych szkół muzycznych. Wydział muzyki Departamentu Sztuki zawiadomił więc dyrektora Melcera o zamierzonej wizytacji, na co dyrektor Melcer odpowiedział prośbą o jej wstrzymanie, oznajmiając, że w sprawie tej przedstawi swoje poglądy osobiście p. vicepremjerowi Bartlowi, kierownikowi Ministerstwa. Przyjęty przez p. Bartla, p. Melcer wyraził swój zasadniczy pogląd w następującej formie: twierdził, że Konserwatorjum jest szkołą wyższą i jako taka nie może podlegać wizytacji. Ani ustawowo, ani życiowo p. Bartel nie mógł podzielić poglądu p. Melcera na „wyższość“ Konserwatorjum, bowiem Konserwatorjum nazywa

się istotnie szkołą wyższą w odróżnieniu od innych szkół, nie obejmujących całokształtu nauczania muzyki i daje naukę wyższą w tem znaczeniu, w jakiem jest wyższa np. algebra od arytmetyki, ale nie jest szkołą akademicką, skoro kształcą się w niem, w myśl statutu Konserwatorjum, dzieci od 8 roku łącznie z osobami do 30 roku życia. Utworzenie szkoły akademickiej wymaga uchwały Sejmu, zaś dekret Naczelnika Państwa, powołujący do życia Konserwatorjum Muzyczne w Warszawie, nazywa wprawdzie tę szkołę wyższą, ale nie nadaje jej praw ani autonomicznych, ani ustroju akademickiego. P. Melcer zagroził p. vicepremjerowi podaniem się do dymisji, o ile p. vicepremjer nie cofnie swego polecenia wizytacji i groźbę swą spełnił istotnie, podając się w dniu rozpoczęcia wizytacji przez p. Szopskiego do dymisji. Dymisja ta została przyjęta.

Zbieg okoliczności sprawił, że w dniu 1-go stycznia 1927 roku weszła w życie ustawa o stosunkach służbowych nauczycieli, która znosi moc obowiązującą wszystkich innych rozporządzeń w tymże przedmiocie i która określa, że dyrektorów i nauczycieli szkół mianuje bezpośrednio Minister, po uprzedniem zgłoszeniu konkursu. Wobec tego Konserwatorjum zostało z dniem 1 stycznia powierzone w tymczasowy zarząd, zaś nominacja nowego dyrektora nastąpi po upływie terminu konkursu czyli po dniu 31-go stycznia 1927 r.

Tak się przedstawia w świetle prawdy przebieg przesilenia w Konserwatorjum.

Co do strony merytorycznej można zauważyć, że stanowisko w tej sprawie dyrektora Melcera, komentowane w pewnych kołach, zbliżonych zresztą do dyrektora Melcera, jako swoiste bohaterstwo w obronie „wyższości“ Konserwatorjum i jego „powagi“ — jest mało rzeczowe i celowe.

Czynniki rządowe łącznie z ogółem opinji muzycznej w Polsce uważają za wielce celowe i pożądane utworzenie szkoły muzycznej akademickiej i przy jej organizacji p. Melcer, jako dyrektor istniejacego Konserwatorjam, jako szkoły średniej, mógł był odegrać wielką rolę.

Wolał jednak dać ujście podrażnionej, zresztą zupełnie niesłusznie, ambicji i podejrzliwości, jakoby chodziło o specjalną w stosunku do jego osoby szykanę i z własnej woli przerwał swą użyteczną i pełną już owoców działalność.

Ministerstwo nietylko może, lecz powinno dalej prowadzić swą akcję, mającą na celu ostateczne zorganizowanie szkolnictwa muzycznego w Polsce, które, jak wiemy, znajduje się dopiero in statu nascendi.

W tej sprawie winno nastąpić ścisłe porozumienie jedynego czynnika państwowej opieki nad sztuką muzyczną, to jest Departamentu Sztuki, z całym światem muzycznym. W tej pracy organizacyjnej winni wziąć udział wszyscy, którzy będą mieli coś do powiedzenia i będą chcieli bez uprzedzeń głos zabierać. Stać się to może jednak dopiero wtedy, gdy zostaną wyznaczone zasadnicze typy ustroju szkolnictwa wogóle, w stosunku do którego szkolnictwo muzyczne nie może być wyjątkiem, lecz konsekwentnym, poszczególnym działem. Departament Sztuki winien przygotować formy tych konferencyj, zjazdów, kwestjonarjuszów czy zapytań, za pomocą których może nastąpić porozumienie najlepszych organizatorów i pedagogów, by nadać żywą, życiową i dobrą organizację tak ważnemu i rozwijającemu się powoli szkolnictwu muzycznemu.

Nie zabiorą oczywiście głosu ci, którzy sami i przedwcześnie od sprawy odejdą; wątpić należy, by ofiara, jaką uczynił ze swego stanowiska p. Melcer, miała istotnie dla rozwoju spraw kultury muzycznej większe znaczenie, ponad wtóre i zresztą wypadkowe poruszenie i uświadomienie opinji w tym właśnie kierunku, że sprawa organizacji szkolnictwa muzycznego jest ważna, poważna i że w jej przeprowadzaniu wskazana jest jaknajwiększa ostrożność, takt i zastanowienie.

Najzupełniej zaś błędnem jest nadawanie, według p. Melcera i innych zresztą autorów artykulików warszawskiej prasy codziennej, wizytacji charakteru jakiejś ekspedycji karnej przeciwko dyrektorowi i nauczycielom szkół. Jednym z właściwych zadań Departamentu Sztuki jest najściślejsze zapoznawanie się ze szkołami, a owo zapoznanie się nie może być dokonywane jedynie przez obecność na publicznych popisach uczniów szkoły, na których zresztą może być każdy. Ktoś, kto chce się zapoznać z fabrykacją szkła, nie wchodzi do sklepu, gdzie sprzedają gotowe szklane wyroby, lecz udaje się do huty w pełnym jej biegu, obserwuje pracę każdego robotnika i śledzi, w jaki to sposób i jak z bezkształtnej masy piasku czy glinek wyrabia się piękny, kryształowy wazon.

Rzeczą państwa nie jest rządzić w sztuce i wątpić należy, by komukolwiek przyszło to owy.

Treść nauki muzyki nadawać mogą jedynie sami nauczyciele; ale formę ustalać musi czynnik niezależny, z boku stojący, sprawdzający przez zestawianie i znąjomość wszystkich przejawów i metod nauczania, ich celowość i wartość.

W tym sensie wizytacja, jako jedynie skuteczny sposób zapoznawania się z rozmaitemi sposobami nauczania najbardziej właśnie wybitnych i utalentowanych pedagogów, nie może być przez nich pojmowana jako brak zaufania, policyjną kontrolę, a zwłaszcza jako ekspedycja karna.

Wyższy stopień uświadomienia i obywatelskiego poczucia ułatwić winien najbardziej nawet i zupełnie zresztą słusznie świadomym swej niewątpliwej wartości artystom poddanie się tym obowiązkom kontroli, które w państwie demokratycznem towarzyszą pracy każdego działacza, nie wyłączając Prezydenta Rzeczypospolitej Polskiej.

K. S.

Kronika muzyczna.

Życie muzyczne w Warszawie.

Okres ostatni w życiu muzycznem Warszawy zaznaczył się kilkoma wydarzeniami artystycznemi o znaczeniu wybitniejszem. Przedewszystkiem obchodziły jubileusze dwa Stowarzyszenia śpiewacze: „Lutnia“ czterdziestolecie i „Harfa“ dwudziestolecie. Obydwa zespoły znane są dobrze — w krótkości więc tylko przypomnę, że na czele chóru mieszanego „Lutni“ stoi dyr. Piotr Maszyński, krzewiciel zamiłowania do pieśni polskiej w całym kraju; na czele chóru męskiego „Harfa“ stoi dyr. Wacław Lachman, pod kierunkiem którego zespół ten osięgnął zaszczytne nagrody na międzynarodowych konkursach w Hadze i Harlemie (Holandja). Obydwie uroczystości jubileuszowe odbyły się w krótkim odstępie czasu w Filharmonji, obydwa chóry oklaskiwano gorąco. W programie „Harfa“ zamieściła utwory takie, jak „Gloria“ Nobla, „Jeruzalem“ Olmana Sanctus i Benedictus z „Missa Brevis“ Pękiela obok wielu pieśni mniejszych i ludowych. W programie „Lutni“ mieliśmy piękne „Sonety Krymskie“ Moniuszki, w czem partję tenoru solo wykonał artysta Opery p. Adam Dobosz. Pozostaje tylko życzyć, aby aspiracje odtwórcze zespołów tych wzrastały tak, abyśmy dzięki nim poznać mogli nareszcie arcydzieła Bacha, Beethovena, Brahmsa lub Francka.

Zainteresowanie wzbudziły koncerty kompozytorskie Perkowskiego i muzyka włoskiego Caselli. Obydwa jednak przyniosły rozczarowanie, gdyż, według zgodnych głosów prasy, Perkowski pokładanych w nim dużych nadziei jeszcze nie ziścił, zaś Cassella w żadnym z przedstawionych utworów nie okazał nawet przebłysków oryginalnej inwencji. Jako pianista we własnej „Particie“ na fortepian z orkiestrą pola do wykazania zalet gry — nie miał zupełnie. Ozdobą programu tego koncertu była III-a symfonja Karola Szymanowskiego pod dyrekcją Fitelberga; dzieło, znane już u nas, zawsze jednakowo interesujące — tym razem może nieco chłodniej wykonane nie wywołało takiego entuzjazmu jak na swej pamiętne premjerze. Może na chłód ten wpłynęła mała ilość słuchaczy na sali... Nie wiele zebrało się ich i na wieczorze Marji i Kazimierza Wiłkomirskich (fortepian i wiolonczela) w Sali Konserwatorjum, choć zespół to znany i pod wieloma względami znakomity; nie wiele ich było i na koncercie wiolonczelistki francuskiej p. Alvin; ci jednak, co przyszli nie żałowali tego z pewnością: p. Alvin zdołała wśród publiczności wytworzyć nastrój gorący wysokim artyzmem gry, wykończonej we wszystkich szczegółach. Program wszechstronny pozwolił artystce uwydatnić zalety takie jak ton śpiewny, precyzja, ogromnie dużo wdzięku i szlachetności stylu (w rzeczach dawniejszych). Ciekawym był też popis klasy operowej prof. Sowilskiego w Konserwatorjum Warszawskiem. Wykonano własnemi siłami całkowicie operę Mozarta „Flet czarodziejski“ — w Operze u nas niegrywaną. Orkiestra uczniów Konserwatorjum pod dyr. prof. Singera wykonała swą partję wybitnie poprawnie i brzmiała zupełnie dobrze — całości przydałoby się więcej nieco ożywienia, popis jednak zrobił wrażenie bardzo dodatnie; z solistów wyróżniła się Pamina p. Z. Massalska pięknością głosu a p. Czekotowski (Papageno) grą, nacechowaną dyskretnym komizmem. Opera wystąpiła z premjerą „Złotego kogucika“ Rimskiego-Korsakowa. Dzieło to, może nie zawiera specjalnych głębin, ale daje wielkie zadowolenie dzięki wykwintowi instrumentacji i pomysłów, ani przez chwilę nie banalnych. Z wykonawców należy wymienić Czapską, Skonieczną, Michałowskiego i Janowskiego oraz znakomitą dyrekcję Fitelberga. Balecik Rogowskiego „Kupała“ jest utworem bezpretensjonalnym, którego, zgrabne zresztą, krakowiaki i mazury bardzo się podobają słuchaczom młodocianym. Główną rolę taneczną „wykonywa z powodzeniem p. Halina Szmolcówna.

Na dni najbliższe zapowiedzi głoszą w Operze premjerę „Monny Lisy“ kompozytora berliń-

skiego, Schillingsa — w Filharmonji nowe rzeczy Suka (Fantazja skrzypcowa) i Respighiego oraz cały poranek mało znanej u nas nowej muzyki skandynawskiej — sala Konserwatorjum zaś zapowiada recital pianistowski prof. Rabcewiczowej. Rzeczy te będą więc tematem mej najbliższej korespondencji; postaram się też ze względu na całokształt naszego życia muzycznego wspomnieć i o muzyce lżejszej, którą reprezentują teatrzyki — w sposób nieraz wysoce artystyczny oraz operetka, po przerwie otwarta na nowo z siłami również bardzo wybitnemi. *Adam Bukowiński*

Z powodu braku miejsca kronika muzyczna z Poznania oraz sprawozdanie z uroczystości Lutni warszawskiej umieszczone będą w następnym numerze P. M.

Kronika chóralna.

Włocławek — Koncert „Lutni“ poświęcony wórczości choralnej Piotra Maszyńskiego.

Piękny koncert zgotowała nam Dyrekcja „Lutni“ włcławskiej dla uczczenia 40 letniej działalności, na polu śpiewactwa rodzimego, Piotra Maszyńskiego.

Wchodzącego na salę w towarzystwie córki Prof. Piotra Maszyńskiego licznie zgromadzona publiczność, powstawszy z miejsc, przywitała długiemi owacyjnemi oklaskami.

Koncert rozpoczął chór „Lutni“ odśpiewaniem „Poloneza“ Maszyńskiego, a następnie przepięknych „Dzwonów“ tegoż Kompozytora. Wykonanie stało na wysokim poziomie szczeregu artyzmu.

Potężną kantatę Maszyńskiego „Zabrzmij, pieśni“ odśpiewał chór z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej 14 p. p.; część melodeklamacyjną wykonała doskonale p. Kałuska.

Po świetnem odtworzeniu tego wspaniałego dzieła na estradę wszedł Prezes „Lutni“ p. Szymon Rajca. Mówca, zwracając się do Czcigodnego Jubilata, zaczął swe przemówienie od słów „Plon, niesiemy, plon“. Tym plonem jest działalność tutejszej „Lutni“, pobudzonej do życia inicjatywą Wielkiego Pieśniarza, który w ciągu całego swego pożytecznego żywota przykładem zachęcał do kultu pieśni polskiej. Jeszcze w latach niewoli Piotr Maszyński pracował niezmordowanie nad organizowaniem polskiego śpiewactwa, mając w tem wielką zasługę dla podtrzymywania i krzepienia ducha prawdziwej polskości. Dzisiaj zbiera plony — plony piękne, bo jak Polska długa i szeroka wszędzie brzmią Jego pieśni i wszędzie znane jest zaszczytne Jego imię.

Kończąc swe piękne przemówienie Prez. Rajca wręczył Jubilatowi wielki bukiet żywego kwiecia. Publiczność zgotowała Jubilatowi, gorącą, serdeczną owację; oklaski nie milkły długo...

P. Kałuska na zakończenie pierwszej części doskonale ułożonego programu odśpiewała „Modlitwę“ z Pucciniego „Toski“ oraz piosenki „Ogrodnik“ Wolfa i „Wiosna“ Hildacha. Świetnie postawionym, mocnym, czystym głosem, doskonałą dykcją, jednem słowem — szczerym talentem p. Kałuska podbiła sobie odrazu publiczność, która burzliwie d o m a gała się bisów. Akompanjował b. dobrze młody pianista p. Dymmek.

W części drugiej chór „Lutni“ wykonał „Niwę“ Pergolese'go, Maszyńskiego, „Pieśń wieczorną“, Moniuszki-Maszyńskiego, „Hulankę“ Chopina-Maszyńskiego. P. Kałuska odśpiewała kołysankę z „Halki“, „Noc majową“ Friemana i „Jasiek z pod Sącza“ Żeleńskiego, oklaskiwana gorąco przez zachwyconą publiczność.

Na zakończenie chór odśpiewał piękną nastrojową pieśń Maszyńskiego „Chrystus z nami“.

Niedzielny (XV) koncert „Lutni“ był rzetelną u c z t ą artystyczną. Zorganizowaniem tego koncertu Dyr. Rogalski dołożył nowy laur do pożytecznej, knlturalnej działalności „Lutni“ włocławskiej. Chór ten wznosi się coraz wyżej pod względem artystycznym.

Życzymy mu szczerze dalszego pięknego rozwoju!

Polski Związek Śpiewacki na północy Francji.

Górnicy polscy, pracujący na północy Francji są zorganizowani w różnego rodzaju towarzystwa kulturalno-społeczne. Ta strona życia robotnika polskiego imponuje francuzom. Szkoda jedynie że te masy ludzi są pozostawione zupełnie swojemu losowi. Garnącymi się do polskości masami i poświęcającemi się sprawom organizacji tych mas dzielnemi jednostkami nikt się w kraju nie interesuje i nikt im ręki pomocnej nie poda. Zniechęcenie i zobojętnienie ogarnia coraz szerzej zapomnianych i ubogich w środki materjalne wychodźców. A szkoda, bo podtrzymanie ich moralne i materjalne przyniosłoby nam duże korzyści. W związku Śpiewackim np. jest cztery tysiące członków śpiewających. Jest to liczba bardzo poważna jak na wychodźtwo. Odpowiednio zorganizowane i kierowane te masy mogłyby być poważnym czynnikiem propagandowym. Chóry naogół liczne; 80, 90 śpiewaków w chórze spotyka się często, głosy żeńskie niezłe, tenory także, gorzej, jak zwykle z basami. Jednakże te różne masy śpiewające pozbawione są odpowiedniego kierownictwa, co je zniechęca i dezorganizuje. Urządzenie odpowiednich kursów dla dyrygentów jest w tych warunkach rzeczą palącą; wszystko rozbija się jednak o brak funduszów. Ministerstwo jest na wszystkie dotychczasowe wołania głuche i obojętne — woli subwencjonować większemi znacznie sumami (tutaj chodzi zaledwie o jakieś 3—4 tysiące zł.) rzeczy bardzo czasami problematyczne i o wątpliwych celach i korzyściach społecznych. Czyżby należało do programu oficjalnego pomaganie do wynaradawiania tych mas? Bo jakże sobie tę ciężką obojętność naszego rządu wobec wychodźtwa ca-

łego — nie mówię tylko o jego organizacji Śpiewackiej — tłumaczyć?

W listopadzie chóry: „Mickiewicz“ (Waziers) i „Moniuszko“ (Ferronière), oba z najbliższej okolicy Douai, wystąpiły w Lille z koncertem i wykonały pod dyr. p. Nowaka szereg pieśni Raczkowskiego, Ponieckiego, Kaziora i Szumanna. Obecni na występie francuzi wyrażali się z uznaniem o śpiewie i organizacji śpiewackiej naszych górników.

Muzyka chóralna w Paryżu.

Kultura chóralna w Paryżu nie stoi żadną miarą na wysokim poziomie. Paryżanie nie mają zamiłowania do poważnego śpiewu zbiorowego, a to co z konieczności robią nie wyrasta zazwyczaj ponad przeciętność. Istnieje tu kilka chórów zawodowych, czyli płatnych, które się wynajmują do wykonania tego lub innego dzieła; W rzeczywistości jest to jeden i ten sam zespół, członkowie którego nie wiadomo w jakim celu występują pod różnemi firmami. W Chanteurs de Saint Gervais, w Choeur mixte de Paris, w chórach współdziałających na różnych koncertach symfonicznych widzi się zawsze prawie tych samych ludzi jednakowo średnio, obojętnie i zawodowo swój obowiązek spełniających. Dlatego też nie śpiewają oni zupełnie źle, ale również zupełnie dobrze nigdy śpiewać nie będą Jeśli się zdarzy w Paryżu coś wybitniejszego w tej dziedzinie, to napewno dzięki obcym wysiłkom. Najwybitniej i najintensywniej zaznacza się tu działalność chórów rosyjskich: stałego chóru paryskiego, który bierze udział w wykonywaniu oper rosyjskich wyłącznie przez rosyjskich śpiewaków pod kier. Sławiańskiego — d'Agreniewa, następnie jeżdżącego po całym świecie chóru Kozaków Dońskich i wreszcie chóru ukraińskiego. Ostatnią sensacją Paryża w dziedzinie chóralnej jest zespół murzyński śpiewający murzyńskie pieśni religijne i świeckie. Zespół ten stanowi wszystkiego pięć osób: czterech mężczyzn jedna kobieta. Chociaż przeważają mężczyźni, dzięki jednak doskonałemu używaniu falsetów mogą śpiewać utwory pisane na chór mieszany w tesiturze renesansowych utworów à cappella Dobór głosów bardzo miękkich, giętkich i równych — za wyjątkiem może pierwszego tenora nieco wyróżniającego się barwą i napięciem — sprawia, że ogólne brzmienie jest bardzo jednolite. Kameralny skład zespołu pozwala na znaczną ruchliwość i precyzję. Wyróżnia się zespół niezachwianą intonacja, a szczególnie czystością (rzadkich zresztą) pochodów chromatycznych, następnie rzeźbionym, choć bardzo swobodnym rytmem. Spiewają oni po angielsku. Gotów jestem przypisać tę precyzję i równoczesną swobodę specyficznego zresztą traktowania i interpretowania wartości rytmicznym wpływowi języka angielskiego, tak to dziwnie szczelnie jedno z drugiem się wiązało. Charakter rytmu zresztą wybitnie jazzowy, tak że może należy raczej dopatrywać się wpływu rytmu na sposób wymawiania niż na odwrót. Spoistość jednego z drugiem jednak uderzająca.

To, co najwięcej pobudzało ciekawość — melodje murzyńskie i ich układy — nie pozostawiło żadnego wrażenia, przeciwnie podniosły one wątpliwość co do swej autentyczności. Zresztą może one są i prawdziwe, ale śpiewane w pierwotnej swej formie możeby dopiero ukazały swą oryginalność i właściwą wartość, zharmonizowane jednak w najbanalniejszy, szablonowy i jednostajny, nasz, „cywilizowany“ sposób przez kogoś, kto wstydliwie swoje autorstwo przemilczał (pewno który z samych śpiewaków, edukowany w prawdziwem konserwatorjum!) upodobniły się do bezpretensjonalnych kabaretowo-amatorskich piosenek, które się dla rozrywki śpiewa na majówkach. Nasze wyobrażenie o murzyńskim folklorze może jest wadliwem, ale nikt mię nie przekona, że murzyn śpiewający kadencję T. S. D^7. T. jest pierwotnym rapsodem murzyńskim śpiewającym prastarą pieśń swojego szczepu większość jednak amerykanów (bo ci przeważnie na koncercie byli) wierzy w to święcie i egzotyzuje się temi „prymitywami“.

Pomimo bardzo dobrego, subtelnego, wybitnie jednolitego i ładnego brzmienia oraz muzykalności produkcje jednak tego zespołu mogą być usprawiedliwioną sensacją Music-Hallu, ale nie estrady koncertowej. Brak im po temu prawdziwego momentu artystycznego.

Z dzieł chóralnych w tym sezonie wykonano dotychczas: Potępienie Fausta Berlioza, Pasję według św. Mateusza Bacha, Kantatę Wielkanocną Bacha, Oratorjum na Boże Narodzenie Bacha, Błogosławieństwa Francka, no i (dla dokładności) IX symfonję Beethovena z chórami. Wystąpił pozatem z koncertem chór Kościoła St. Gervais. Pomijam oczywiście stałe funkcjonowanie chórów kościelnych wykonujących w prawdzie najpoważniejszą literaturę chóralną kościelną, ale w sposób nie więcej niż poprawny. Z wielkiego repertuaru zasługuje na wyróżnienie wykonanie pasji według Mateusza Bacha przez chór i orkiestrę towarzystwa imienia J. S. Bacha przy ewangielickim kościele de l' Etoile. Całość dano w dwa wieczory przez co uniknięto nieodłącznego przemęczenia tak słuchaczy jak i wykonawców przy wykonaniu długiej całości w ciągu jednego wieczora a zarazem ominięto ten nieartystyczny (szczególnie jeśli chodzi o pasję Mateusza), ale często nieunikniony sposób robienia skrótów. W ten sposób podzielona całość nie tylko na jednolitości nie straciła, ale przeciwnie zyskała przez to, że publiczność nieprzemęczona wysłuchała pierwszego wieczoru połowę, która w ciągu kilku dni przerwy bynajmniej się z pamięci nie ulotniła tak że następnego wieczoru z całą świeżością i podatnością słuchała dalszego ciągu do końca. A pasja Mateusza zasługuje na to żeby ją wysłuchać w skupieniu i uwadze. Tym razem wykonanie i atmosfera kościoła nie przeszkadzały skupieniu; wrażenie pozostało jaknajgłębsze. Doskonale wyćwiczone i dobrze brzmiące chóry śpiewały z temperamentem, dobrzy i muzykalni soliści, szczególnie ewangelista orkiestra wiązana dobrze organem, śliczne w

brzmieniu instrumenty solowe (flet, obój, rożek angielski), wszystko to razem podnosiło uwagę i nastrój. Całością kierował dyrektor towarzystwa Gustave Bret. W lutym usłyszymy jeszcze pasję św. Jana Bacha, w marcu znów Magnificat i motety bachowskie. Pozatem towarzystwo urządza koncerty kameralne i solowe z dzieł Bacha; koncerty te mają zawsze b. poważny styl.

Nie można nazwać dobrem ani w przybliżeniu wykonania „Potępienia Fausta" Berlioza u Colonne'a. Pobieżne, niedbałe „odstawienie" swoich partji przez wykonawców, nie autorytatywne kierownictwo G. Pierné złożyło się na całość uchybiającą powadze i dobrej sławie towarzystwa Colonne'a. Dzieło to śpiewane było wprawdzie po raz 183 zdaje się, nie licząc drugie tyle pewno płatnych prób generalnych, tak że o jakimś zapale artystycznym po tylu razach śpiewania i grania nie może być mowy, jednakże pewna poprawność i nie wręcz przeciwne traktowanie wskazówek autora przydałoby się nawet przy tysiącznem wykonaniu.

W Schola Cantorum pod niedołężnem, choć starannem kierownictwem D'Indy'ego wykonano przepiękną kantatę wielkanocną Bacha i jakieś o nieokreślonym charakterze tworzywo teoretyka i inspektora wyżej wspomnianej uczelni p. Lioncourt'a, które to tworzywo sam autor, widocznie gwoli uświetnienia wieczoru przedziwnie dyrygował.

W kościele Sorbony wykonano oratorjum Franck'a „Błogosławieństwo" — nie miałem sposobności jednak tego słyszeć, jak również i oratorjum na Boże Narodzenie Bacha wykonanego kilkakrotnie w czasie świąt.

W IX. symfonji Beethovena u Colonne'a chór odśpiewał poprawnie swoją partję — całość była b. nudna.

Koncert chóru „St. Gervais" (Chanteurs de St. Gervais) pod dyr. teoretyka paryskiego Le Flem'a był ciekawy ze względu na program. Śpiewali klasyków renesansowych i nowych autorów francuskich. Stara muzyka wypadła zupełnie nieszczególnie, nowa była interesującą ze względu na charakter i wartość utworów. Kompozycje chóralne Ravel'a, Debussy'ego, Versepny'ego, Koechlin'a, Le Flem'a są bardzo ciekawe ze względu na śmiałe traktowanie chóru i poważną wartość muzyczną. Warto byłoby chociażby dla wzoru, żeby nasze lepsze chóry zapoznały się z niemi. (Mówię „lepsze", bo przeciętny chór ze względu na duże trudności nie da sobie z niemi rady).

Jako zespół chór „Chanteurs de St. Gervais" nie może być właściwie w ścisłem tego słowa znaczeniu traktowany. Wybitnie indywidualne traktowanie swoich obowiązków przez śpiewaków i nie zdradzanie żadnej chęci podporządkowania się całości posunięte jest w tym chórze do dalekich granic; to też o brzmieniu jakiemkolwiek nie może być tam mowy. Głosy niezłe, umiejętność czytania nut wysoka, pewność intonacji, czysta chromatyka pozwala im na odśpiewanie b. trudnych utworów; z tem wszystkiem jednak to nie jest chór.

Prowincja francuska podobno ma chóry, które traktują poważnie swe zadanie. Paryżanie nie są usposobieni widocznie do tego. Zasłanianie się rozległością miasta nie wytrzymuje krytyki wobec przykładów Wiednia, Berlina, Londynu. Tą rozległością niestety zastawiają się nasi rodacy w Paryżu, tak że dotąd wszelkie próby zorganizawania na dłuższą metę polskiego chóru spełzły na niczem.

S. W.

Z działalności chórów szwajcarskich.

Dobrze jest zawsze wiedzieć co inni i jak czynią w dziedzinie śpiewaczej; nie zawsze trzeba naśladować co obce, bo czasem to obce nie lepsze ale gorsze niż u nas, ale zato z usiłowań nieprzeciętnych zawsze jakąś naukę odnieść można. Jeden z najzdolniejszych młodych kapelmistrzów chórów w francuskiej Szwajcarji p. Herman Lang w Vevey zachęcony programami zespołu Motet et Madrigal postanowił wprowadzić do swoich programów utwory wielogłosowe z XVI-go i XVII-go wieku. Stojąc na czele mieszanego chóru Nauczycielskiego w Vevey (dlaczego **u nas** nigdzie dotyczczas nie zdołał się utworzyć chór nauczycielski?) przygotował na bieżący sezon program złożony wyłącznie z madrygałów i piosenek starofrancuskich. Chór nauczycielski śpiewał program złożony z dwudziestu kilku numerów, z mistrzostwem technicznem pierwszorzędnem, — przytem wszystko na pamięć. Podobno w ciągu dwóch miesięcy przed koncertem zrobiono 40 prób! — Ale też jaki rezultat — i jaki to zapał do pracy rośnie przy tak wirtuozowskim wykonaniu!

Drugiem wydarzeniem artystycznem z dziedziny życia kół śpiewaczych szwajcarskich był koncert (powtórzony czterokrotnie przy wyprzedanej sali) chóru: Union chorale w Lozannie poświęcony pieśni ludowej, ujętej w rodzaj scenarjusza w kostjumach; oczywiście akcji w tem nie było żadnej tylko pojedyńcze obrazy przedstawiające różne chwile z życia ludu i na tle tych obrazów odpowiednie chóralne utwory.

Możeby tak coś podobnego u nas zrobić?

H.

Wiadomości bieżące.

„La Musique vivante" projektuje urządzenie wieczoru poświęconego twórczości młodych kompozytorów polskich. Wobec życzliwości i zainteresowania jakie okazuje muzyce polskiej p. Vallas, kierownik owej imprezy, nie od rzeczy będzie poinformować czytelników polskich o tem co to jest ta „Musique vivante". P. Leon Vallas, znany i ceniony na gruncie paryskim krytyk i muzykolog, redaktor „Nouvelle Revue Musicale", (w Niemczech nazywałby się „Herr Doktor", albo „Herr Professor", tutaj jest poprostu Monsieur Vallas chociaż posiada tytuł doktora ès lettres, a wiadomo, że stopień naukowy jest bez porównania trudniejszy do zdobycia we Francji niż w Niemczech, gdzie pierwsza lepsza praca kompilacyjna uważane jest za „doktorską". Pozatem p. Vallas jest profesorem w konserwatorjum paryskiem), powziął myśl popularyzowania muzyki w kołach inteligencji za pomocą krótkich, a zwięzłych objaśnień i muzycznych ilustracji. W tym celu organizuje co piątek seansy, za każdym razem w innem miejscu i po cenach bardzo przystępnych. Na seansach tych sam odgrywa rolę umiejętnego i znającego bardzo gruntownie swój temat przewodnika po tak mało znanej krainie jaką jest dla szerokiej publiczności muzyka w swym rozwoju w czasie i przestrzeni. Dzięki głębokiej erudycji, nie obciążającej lecz ożywiającej umysł, dzięki darowi wymowy i umiejętności traktowania każdej kwestji w sposób zbliżający słuchacza bezpośrednio do niej i ustawiający z miejsca stosunek zażyłości pomiędzy tematem chociażby najbardziej specjalnym i interesującym napozór, a słuchaczem, dzięki dowcipowi i równocześnie powadze seansy te są bardzo interesujące i ściągają licznych słuchaczy.

Każdy seans my trzy rubryki: 1) „Życie muzyczne w dawnych wiekach" z ilustracjami świetlnemi, wokalnemi, muzycznemi na lutni, clavecinie i t. p.; 2) „Współczesny ruch muzyczny" z omawianiem dzieł wykonanych w ostatnim czasie i mających być wykonanemi w najbliższym; 3) Wiece w minjaturze na palące tematy aktualne (np. Czy Honegger jest genjuszem, Muzyka i Musique-Hall, Muzyka i życie społeczne i t. p.); jako dodatkowy, czwarty punkt figuruje: „To co nieprzewidziane", a co odgrywa zawsze wielką rolę.

Ojciec Chopina pochodzi z Lotaryngji. Udało się księdzu Evrard'owi, proboszczowi Xaronval i Marainville odnaleść w swej małej parafji akt urodzenia Mikołaja Chopina, którego tekst francuski cytujemy dosłownie z zachowaniem pisowni: *Nicolas, fils légitime de Francois Chopin, charon, et de Marguerite Deflin, son epouse, de Marainville, est né le quainze, a été baptisé le seise avril mil sept cent soixante et onze. Il a eu pour parrain: Nicolas Deflin, garçon de Diarville, et pour marraine Thérèse Chopin, fille de Xirocourt qui a fait sa marque. Le parrain a signé: Nicolas Deflin. La marraine a signé d'une croix. (S.) P. Lecrierc curé de Diarville.* Co się tłumaczy na polskie: Mikołaj, syn ślubny Franciszka Chopina, kołodzieja, i Małgorzaty Deflin, jego małżonki, z Marainville, urodził się piętnastego i ochrzczony został szesnastego kwietnia tysiąc siedemset siedemdziesiątego pierwszego roku. Jego ojcem chrzestnym był: Mikołaj Deflin, kawaler z Diarville, a matką chrzestną: Teresa Chopin, panna z Xironcourt, która postawiła swój znak. Ojciec chrzestny podpisał się: Mikołaj Deflin. Matka chrzestna podpisała się krzyżykiem. (P.) P. Leclerc proboszcz w Diarville. Nie wiadomo czy tylko powyższa metryka, czy też dochodzenia szersze i usprawiedliwiające skłoniły p. Ganche'a autora dzieła o Chopinie i prezesa towarzystwa Chopinowskiego w Paryżu do twierdzenia, że wszyscy przodkowie Chopina pochodzili z Lotaryngji (z Marainville, Herbugney, Bralleville Ambacourt) gdzie mieli swoje osiedla na długo przed przybyciem Stanisława Leszczyńskiego do Lotaryngji.

Wielka międzynarodowa wystawa muzyczna będzie zorganizowana na wiosnę we Frankfurcie nad Menem pod hasłem: „muzyka w życiu narodów". Obok sekcji historycznej z bogatym zbiorem dokumentów przeszłości ciekawą będzie nie mniej kolekcja instrumentów wszystkich narodów. Przy tej okazji odbędzie się oczywiście szereg uroczystych przedstawień (Fidelio Beethovena, dzieła Wagnera, Straussa i koncertów. Przy pulpicie staną najwybitniejsi kapelmistrze światowi.

Petersburg (Leningrad). Ma być wystawiona opera Kreneka „Skok przez cień" pod kierownictwem autora, śpiewacy jednak nie chcą podobno śpiewać z powodu zbytnich trudności i przykrego (według nich) brzmienia muzyki.

W Filharmonji odbył się koncert symf. z utworów młodych moskiewskich kompozytorów (Szebalina, Knippera i Aleksandrowa).

Przy konserwatorjum powstało kółko zwolenników muzyki ćwierćtonowej.

Prokofiew i Lipkowska wyjeżdżają na koncerty do Bolszewji. Artur Rubinstein jest tam także zaangażowany na szereg koncertów.

Zespół Hindemith-Amar wykonał na koncertach w Paryżu dwa kwartety i trio Paula Hindemitha najwybitniejszego z młodych kompozytorów niemieckich, który nietylko b. poważną wartością swych utworów zwraca uwagę na siebie, ale i fenomenalnemi zdolnościami zewnętrznemi. Jest on wyjątkowym improwizatorem i komponuje z łatwością wprost zdumiewającą. Komponuje swe zawiłe, wybitnie polifoniczne i bardzo ciekawe pod względem brzmienia, techniki i konstrukcji utwory pisząc odrazu oddzielne głosy, bez ściągania ich poprzednio w partyturze. Trzeba słyszeć te rzeczy żeby zrozumieć całą fenomenalność tego z posobu komponowania. Nie jest to przytem muzyka czysto spekulatywna, papierowa; — ma ona pewną sztywność (może przy pierwszem słuchaniu), ale nie pozbawiona jest lirycznego, ujmującego wyrazu.

Pieśni Nitsche'go, filozofa niemieckiego (tak zwolennika wielkiego jak i później ostrego przeciwnika Wagnera) wykonano w Paryżu po raz pierwszy wogóle.

Pisma.

„Muzyk Wojskowy", Grudziądz Nr. 11. Dr. Reiss „Trzej koryfeusze muzyki ros." Dr. Koffler „Problemy muzyczne. Orkiestra wojskowa w kościele. Z. Urbanyi „O repertuar polskich muzyk wojskowych". Konkursy orkiestr wojskowych o mistrzostwo D. O. K. III. Odsłonięcie pomnika Mistrza tonów w Warszawie. Starożytne instrumenty. Sprawozd. z książek. Wiedza muzyczna. Kronika i. t. d.

„Muzyka i Śpiew", Kraków grudzień. Letarg czy śmierć „Muzyki i śpiewu"? A. Czosnowski O konwencję z Ameryką w sprawie ochrony prawa autorskiego. Historja pomnika Chopina. 25 lecie Filh. warsz. Metodyka nauczania śpiewu w szkołach powsz Rozmaitości muzyczne i t. d.

„Hosanna", Tarnów miesięcznik poświęcony sprawom muzyki kościelnej i religijnej. Nr. 1. ks. Matulewicz Cel główny śpiewu liturgicznego. Jak zorganizować chór mieszany z głosami chłopięcemi. Recenzje i t. d. Nr. 2. Arcybiskup Mańkowski Rozważania na tle Piusarego „Motu proprio" o muzyce kościelnej. Ks. Orzech Powróćmy „do chóru"! Ks. Matulewicz Śpiewacy kościelni. Prof. Dr. Chybiński Kilka wiadomości o kulcie muzyki w klasztorze benedykt. w Tyńcu. W dodatkach nutowych: Odpowiedzi mszalne, ks. Orzech. Panno nad niebios, Nativitas Domini, Responsorium VIII na chór męski.

Lwowskie wiad. muzyczne i literackie Nr. 13 zamieszczają sprawozdanie z uroczystości szopenowskich w Warszawie oraz interesujący artykuł o muzyce w szkołach ogólno-kształcących.

Sprawozdanie z nut i książek.

Dr. Zdenek Najedly. Profesor muzykologji na uniwersytecie Karola w Pradze czeskiej. Fryderyk Smetana. Przełożył Wł. M. Warszawa 1925. Nakładem księgarni F. Hoesicka.

Jest to typowa broszura propagandowa. Jako taka posiadała by wszystkie wady i wszystkie zalety wydawnictw propagandowych, gdyby nie to, że wady zabijają znikomą ilość zalet. Czytelnik, któremu znane jest tylko nazwisko Smetany, jako wybitnego muzyka czeskiego, otrzyma tu szereg informacji biograficznych, znajdzie wyliczenie i charakterystykę najważaiejszych dzieł Smetany na tle epoki europejskiej, ze szczególnym uwzględnieniem życia kulturalnego Czech. Wszystko to jednak jest dziwnie powierzchowne, rozpływające się w tego rodzaju syntetycznych nutach, które w zewnętrznych pozorach swej syntetyczności kryją banalne uproszczenie zjawisk historycznej miary. To też autor, jeśli chodzi o wrażenie czytelnika, chybił celu, a nawet osiągnął rezultat wprost przeciwny. Pr. Nejedly chce wykazać w swej rozprawce, że Fr. Smetana nie był tylko jakimś egzotycznym kompozytorkiem „narodowym", ale twórcą o rasowej, wybitnej indywidualności, który podobnie do Chopina, Wagnera, Szumana, Liszta, a z dawniejszych mistrzów Beethovena i Mozarta podniósł nietylko muzykę czeską na nieznane dotąd wyżyny, ale wprowadził zarazem do skarbca europejskiej kultury muzycznej wartości nowe i trwałe. I skądinąd twierdzenie pr. Nejedly nie pozbawione jest słuszności, ale właśnie naiwne ujęcie romantyzmu i związanego z nim pojęcia narodowości, literackie i impresje, pozbawione wdzięku i głębi, mające reprezentować charakterystykę prac muzycznych Fr. Smetany, skłaniają czytelnika do kiwnięcia głową z politowaniem, że jednak ten Smetana to musiał sobie być „narodowym" kompozytorkiem czeskim.

Niedźwiedzia przysługa, jaką oddaje propagandzie muzyki czeskiej niniejsza broszura, być może nie jest całkowita wina pr. Nejedly; być może oryginał dałby właściwe wrażenie, jakie obowiązuje względem nazwiska Smetany. Z pewnością bowiem wiele zaszkodzić musiał przekład, którego autor przezornie ukrył się pod inicjałami Wł. M.

Posiłkując się najdelikatniejszym epitetem, na jaki pozwala obyczajność dziennikarska, przekład broszury można określić krótko, jako skandaliczny.

S. F.

Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych.

(Pod tą rubryką umieszczamy wiadomości z działalności Związków i Kół śpiewaczych. Komunikaty należy przysyłać pod adresem „Przeglądu Muzycznego" do biura Związku Wielkopolskiego, Poznań ul. Półwiejska 35

Redakcja.

Od Naczelnej Rady Zjednoczenia.

Termin nadsyłania utworów na ogłoszony przez Zjednoczenie Polskich Związków Śpiewaczych i Muzycznych konkurs kompozytorski upłynął z dniem 15 stycznia r. b.

Kancelarja Lutni, dokąd były skierowane wszystkie na konknrs przesyłki otrzymała ich ponad 50 sztuk.

Wobec tego, że niektóre przesyłki zawierają po 2 lub 3 kompozycje, sąd konkursowy będzie miał nielada pracę w rozpatrzeniu się w nadesłanym materjale i w wyborze dzieł, które uzna za odpowiadające wymaganiom i najlepsze.

Konkurs, wnosząc ze stempla nadawczego poczty, obesłano z całego kraju, a nawet jedna przesyłka nosi stempel Italji.

Jury konkursowe ustalono na posiedzeniu Rady Naczelnej Zjednoczenia w składzie następującym: pp. Lachman Wacław, Maszyński Piotr, Niewiadomski Stanisław, Różycki Ludomir i Rytel Piotr. Na protokulanta zaproszono dr. Niezgodę Jana, sekretarza Zjednoczenia.

Skład sądu mówi sam za siebie i spodziewać się należy, że wyniki konkursu nie zawiodą nadziei, jakie w nim położyli inicjatorzy.

Rada Naczelna.

Wielkopolski Związek.

Roczne Walne Zebranie Delegatów 6-go marca b. r. (Porządek obrad w przyszłym num. „Przeglądu").

Każdy Okręg wysyła na 200 członków 1 Delegata — przyczem miarodawczą jest liczba członków, za których składka związkowa jest zapłaconą

Wnioski do Walnego Zebrania winny być najpóźniej do 25-go lutego złożone w biurze Związku.

Kursy dokształcające dla Dyrygentów.

Druhów Dyrygentów, chcących brać udział w Kursach prosimy o spieszne zgłoszenie się — bo tylko od liczby zgłoszeń — będzie można ilość i miejscowość kursów postanowić. Zgłoszenia prosimy do biura Związku.

Dla informacji podajemy, że kursy będą 3-dniowe — Kursy są bezpłatne — przewidziana jest mała pomoc ze strony Związku.

Tegoroczne Zawody (Zjazdy okręgowe).

Dotąd zgłosiły:

Okręg 9 i 12 na dzień 12-go czerwca
„ 11 „ „ 26-go „

Szanowne Zarządy Okręgowe prosimy o szybką decyzję o wyborze dnia zawodów. Zawody muszą się odbyć w czasie do 30-go czerwca b. r.

Przypominamy o sprawozdaniach rocznych Kół.

Aby mieć obraz pracy naszych Kół — sprawozdania są konieczne — im prędzej tem lepiej — w każdym razie najpóźniej do 15-go lutego b. r. muszą być formularze z powrotem w biurze Zw.

Wszystkim Kołom, zalegającym z rachunkami przypominamy, że tylko przy silnej kasie może się Związek i sprawa nasza należycie rozwijać.

Wzywamy więc do bezzwłocznego regulowania zaległości, które są jak wiadomo ogromne!

Z bratniem pozdrow. — Cześć Pieśni!

Zarząd Główny:

K. Bojarski, w z. prezesa, *K. T. Barwicki,* sekr.

Kasa Związku:

Składkę za rok 1926 zapł.: Lasek 15, Czajkowo 9, Bydgoszcz (Moniuszko) 20, Poznań (Arion) 40,50, Poznań (Echo) 18,50, Poznań (Dembiński) 50, Skalmierzyce 20, Rawicz (Demb.) 23, Osiecznz 25/26 r. 50, Mogilno (Chór kość.) 12,50, Bydgoszcz (Harm.) 25,50, Bydgoszcz (Halka) 46, Bydgoszcz (Odrodzenie) 27,50, Rydzyna 14, Długie Stare 1[illegible],50, Pniewy 37,75, Buk 28, Wągrówiec 50, Lubasz 25 zł.

Wstępne zapł : Skalmierzyce (Echo) i Inowrocław (Dźwięk).

Składkę za rok 1927 zapł. Domachowo 20,50 zł. *B.*

Poznań — 35-lecie „Halki" jeżyckiej.

W święto Trzech Króli minęło lat 35, kiedy młodzież dawniejszego przedmieścia poznańskiego Jeżyce, uznając potrzebę wspólnej pracy około pielęgnowania pieśni rodzimej oraz podtrzymania ducha narodowego i wiary w zmartwychwstanie Polski, założyła własne towarzystwo śpiewackie, nadając mu symboliczną nazwę „Halka". Ziarno, rzucone na podatną glebę, obfity przyniosło plon. Dziś „Halka" jeżycka, licząca przeszło ćwierć tysiąca członków, jest jedną z najliczniejszych drużyn śpiewaczych, a pod względem kultu pieśni dodatnią rozwija działalność, dowodem czego liczne nagrody, jakie zdobyła w ciągu swego istnienia. To też w uznaniu zasług, jakie „Halka" położyła na niwie śpiewaczej, wzięły udział w obchodzie 35. jej rocznicy wszystkie towarzystwa dzielnicy jeżyckiej i delegacje bratnich drużyn, jak również przedstawiciel Związku Kół Śpiew. w osobie gen. sekretarza p. K. Barwickiego.

Obchód zainaugurowało uroczyste nabożeństwo w kościele św. Florjana, odprawione przez ks. prof. Kośnika. Do podniesienia uroczystego nastroju przyczynił się w wysokim stopniu piękny śpiew chóru „Halki", który wykonał kilka naszych staropolskich kolęd pod batutą artysty Opery p. Klichowskiego. Po nabożeństwie odbyło się w salce zwykłych posiedzeń uroczyste posiedzenie, które otworzył przemówieniem powitalnem prezes Towarzystwa-jubilata p. Augustyn Grossmann, dając jednocześnie krótki pogląd na historję i działalność Towarzystwa. Posiedzenie połączone było z wspólną kawą, urozmaiconą występami śpiewaczemi, deklamacjami i wesołemi monologami. Liczny zastęp druhów i druhen, wyróżniających się pilnością w lekcjach śpiewu, otrzymał listy pochwalne, które wręczył im druh prezes przy stosownem przemówieniu. Uroczystość zakończyły przemówienia przedstawiciela Związku Kół Śpiew. p. K. Barwickiego i prezesa Towarzystwa p. Grossmanna, który solwował posiedzenie okrzykiem na cześć Najj. Rzeczypospolitej

Programu jubileuszowego obchodu dopełniło przedstawienie „Jasełek Polskich", opery ludowej Marji Konopnickiej w układzie muzycznym Maszyńskiego, na wielkiej sali ogrodu zoologicznego, która wypełniła się publicznością do ostatniego miejsca. Przedstawienie, a w szczególności poszczególne występy śpiewackie, wypadły bardzo dobrze. Po przedstawieniu nastąpiły wesołe pląsy, przy których bawiono się wśród najlepszej harmonji.

Za Redakcję i Administrację: K. T. Barwicki Poznań, Półwiejska 35. — Odbito w drukarni Sp. Akc. „OSTOJA" w Poznaniu.